

خاتم النيبلونجن لفاجنر

بسم الله
الدكتور فؤاد زكريا

الأستاذ المساعد بكلية الآداب - جامعة عين شمس

حياة ريشارد فاجنر

هذه الدراسة لم تدم إلا ستة أشهر ، وفضلا عن ذلك فقد كان فاجنر في الثامنة عشرة من عمره عندما أتمها . فهو إذن لم يكن من أولئك « الأطفال المعجزين » الذين أتموا تعليمهم الموسيقى في سن مبكرة وظهر نبوغهم في العزف أو التأليف أو كليهما معاً وهم دون العاشرة ، مثل موتسارت ومندلسون . ولكنه مع ذلك قد علّم نفسه بنفسه . وكان لذلك أثر كبير في انطباع أسلوبه الموسيقى بالطابع الشخصي المستقل .

ولقد كان لأسرة فاجنر اتصال قوى بالعمل المسرحي ، وكان الفضل في ذلك يرجع إلى « جاير » ، الذي كان يصحب معه الصغير « ريشارد » ويُطلعه على عمله المسرحي ، حتى أصبح المسرح يكون عائلاً كاملاً قائماً بذاته في مخيلته . ثم بدأ فاجنر وهو في العشرين من عمره يحترف الموسيقى ، فاشتغل قائداً لفرق موسيقية صغيرة تعزف الأوبرا ، وكانت أولها فرقة في مدينة « فورسبرج » ، ومنها انتقل إلى كونزبرج ، ثم إلى ريجا . ولم تكن هذه الأعمال بالنسبة إليه احترافاً فحسب ، وإنما كانت أيضاً تكملة عملية لتعليمه الموسيقى الذي كان يحتاج إلى سد ثغرات

ولد ريشارد فاجنر في ليبتيغ في الثاني والعشرين من شهر مايو عام ١٨١٣ . وقد اكتشفت مولده بعض الشكوك : إذ اعتقد عدد من مورخى حياة فاجنر ، ومنهم « لارنس نيومان » ، وهو صاحب أعظم المؤلفات في هذا الموضوع ، أن هناك قرائن قوية على أن أباه الحقيقي لم يكن كارل فريدرش فاجنر ، الذي حمل ريشارد اسمه ، وإنما كان صديقاً للأسرة اسمه « لودفيج جاير » وهو ممثل ورسام موهوب . وقد توفي كارل فريدرش فاجنر في نوفمبر من نفس العام ، وفي العام التالي تزوج « جاير » من أرملته ، وأخذ على عاتقه مهمة تربية أولادها السبعة . وانتقلت الأسرة بأكملها إلى درسدن ، ولكن جاير بدوره توفي عام ١٨٢١ ، حين كان ريشارد في الثامنة من عمره .

ولم يدرس فاجنر الموسيقى دراسة منتظمة ، وإنما كانت الدراسة الوحيدة التي يمكن أن يقال عنها إنها تنسم بشئ من الانتظام ، هي تلك التي تلقاها على أستاذ في ليبتيغ يسمى « فينليش » ، غير أن

تميزاً لأعماله عن أعمال الموسيقيين الآخرين ، ولا سيما أفراد المدرسة الإيطالية .

وفي الوقت الذي بدت فيه أحوال فاجنر المالية أسوأ ما تكون، وتراكت عليه الديون من كل جانب، أنه في عام ١٨٦٤ دعوة مفاجئة من الملك الشاب «لودفيج الثاني»، الذي كان قد اعتلى عرش بافاريا لتوه، لكي يعيش تحت حمايته في ميونيخ، وهناك عرض دراماته الكبرى «تريستان وإيزولده» سنة ١٨٦٨، و «أساطين الطرب» سنة ١٨٦٩، ثم «ذهب الرين» و «الفالكيريات»، وهما الحلقتان الأولى والثانية في السلسلة الرباعية «خاتم النيلونجن»، في عامي ١٨٦٩ و ١٨٧٠ على التوالي. غير أن تقرب فاجنر إلى الملك، الذي كان يصدق عليه الأموال بلا حساب، وكذلك علاقته الغريبة بكوزيما فون بيلوف، زوجة صديقه هانس فون بيلوف، قائد الأوركسترا المشهور، وابنة صديقه الآخر «ليست»، الموسيقي الكبير، خلقت له خصوصاً كثيرين، حتى اضطر إلى مغادرة بافاريا، رغم إرادة الملك، والإقامة في تريشن، وهي قرية صغيرة قرب لوسرن في سويسرا، ولكن ذلك لم يمنع من عودته إلى بافاريا من آن لآخر. وفي عام ١٨٧٠ تزوج من كوزيما، بعد وفاة زوجته الأولى بأربع سنوات.

وقضى فاجنر السنوات الأخيرة من حياته عاكفاً بوجه خاص على إكمال حلقات «خاتم النيلونجن»، وعلى إنشاء مسرح خاص له في «بايروت»، ينفذ فيه كل التجديدات التي أدخلها على الفن المسرحي والموسيقى. ورغم الصعوبات الهائلة، فقد تم تأليف الدراما الرباعية، وافتتح المسرح في أغسطس من عام ١٨٧٦ بأداء كامل لهذه الدراما في أربع ليالي متتاليات.

وكانت آخر درامات فاجنر الموسيقية هي «بارسيفال»، التي عُزفت في بايروت سنة ١٨٨٢،

كثيرة فيه. والأمر الذي لا شك فيه أن أحواله الاقتصادية كانت تعسة في هذه الأعمال التي لم تكن تدرّ عليه إلا دخلاً ضئيلاً. وعلى أية حال فقد تزوج فاجنر، خلال هذه الظروف الشاقة، بإحدى ممثلات فرقة «كونجزبرج»، واسمها ميتا بلانر Minna Planner، عام ١٨٣٦، وكان ذلك زواجاً مخوفاً بالمصاعب، مثله مثل الظروف التي حدث فيها.

وقد ألّف فاجنر في البداية اثنتين من الأوبرات في سن مبكرة نسبياً، هما «الجنيات Die Feen» و «ممنوع الحب Liebesverbot»، في عامي ١٨٣٣ و ١٨٣٦ على التوالي، كما ألّف أوبرا «رينزي Rienzi» عام ١٨٣٨، وفي عام ١٨٣٩ سافر إلى باريس، آملاً أن تُقبل هناك الأخيرة. وظل هناك عامين ونصفاً، يعاني مرارة الحرمان والفقر الشديد، ثم عاد إلى ألمانيا عام ١٨٤٢، عندما علم أن أوبرا «رينزي» قد قُبِلت في درسدن. وفي العام التالي عُيّن قائداً لأوركسترا الأوبرا في درسدن، وهناك عُزفت أعماله التالية: «الهولندي الطائر» و«يلها» «تانهويزر»، أما لوهنجرين فلم تُعزف إلا عام ١٨٥٠، عندما قدمها الموسيقي الكبير «ليست» في فينمار.

في هذه الأثناء كان فاجنر قد اضطر إلى الفرار من بلاده نتيجة لاشتراكه في الثورات السياسية التي حدثت في عامي ١٨٤٨ و ١٩٤٩، واجتاحت معظم بلدان أوروبا. وعاش فاجنر في المنفى أكثر من عشر سنوات، قضى معظمها في سويسرا، واشتغل أثناءها بالتأليف الموسيقي، فبدأ في وضع ألحان «خاتم النيلونجن» و «تريستان وإيزولده» و «أساطين الطرب»، كما أخذ يكتب مؤلفات نظرية في الموسيقى، يبرر بها طريقته الخاصة في التأليف الموسيقي، وآراءه في علاقة الموسيقى بالكلمات في «الدراما الموسيقية»، وهو الاسم الذي استعاض به عن اسم «الأوبرا».

وفي العام التالي توفي فاجنر في البندقية ، ودفن في بايروت .

تلخيص لدراما « خاتم النيبلونج »

Der Niebelungen-Ring

أسطورة « النيبلونج » من أقدم الأساطير المعروفة في بلدان أوروبا الشمالية . فجنس « النيبلونج » في الأصل جنس اسكندنافي من الأقزام ، يحكمهم الملك نيبلونج ، ملك نيبلهم Nibelheim (أى أرض الضباب) ، وتقول الأسطورة إنهم يملكون كنزاً من الذهب يحرسه القزم « ألبريك Alberic » وتطورت الأسطورة بحيث سُرق الكنز من أصحابه ، وغاص في نهر الرين ، ولم يعد يعرفه إلا فتيات الراين ، أى عرائس هذا النهر المسحورات . وقد عرف الألمان منذ العصور الوسطى « أنشودة النيبلونج Nibelungenlied » وهى تحكى أسطورة عن طبايع الناس والآلهة ، كما انتشرت الأسطورة ، مع مزيد من التفاصيل ، في أيسلندا . ومن هذه المصادر كلها استمد فاجنر الهيكل الأساسى للدراما الرباعية الكبرى « خاتم النيبلونج » .

١ — ذهب الرين Das Rheingold

تبدأ تلك الدراما في جو هادئ كل ما فيه يبعث على الراحة ويوحى بأن الانسجام سائد في كل شئ : إذ يُفتح الستار على عرائس الرين وهى تغنى وتراقص مع حركة الماء وإيقاع الأمواج ، وتمجد العصر الذهبي الذى يسود العالم لأن ذهب الرين لا يزال في مخبئه دون أن تمسه يد ، مادامت بنات الرين تتأمل لونه الصافى في تمتع جمالى خالص لا يداخله من الجشع أو الطمع شئ . وهنا يظهر البريش Alberich وهو مخلوق يتسم بالقوة والعنف والوحشية ، وفي أخلاقه أنانية وضيق أفق ، ولا همّ له إلا تحقيق مصالحه الخاصة فحسب . ويحاول هذا المخلوق أن

يتقرب إلى عرائس الرين ، ولكنها تسخر منه وتنصرف إلى تمجيد كنزها في بساطة وسداجة . ويكفر ألبريش بالحب بعد هذه السخرية ، ولا تعود في ذهنه إلا فكرة واحدة ؛ هى التسلط على الذهب . وهكذا امتلك ألبريش ذهب الرين واختفى في الأعماق تاركاً للعرائس تناب عصر الذهب .

ولم تعد في العالم قوة تقف في وجه ألبريش : إذ أصبح في وسعه أن يسخر لخدمته حشوداً ضخمة من المردة ، وأن يقبدها جميعاً بأغلال لا تُحطّم ، هى أغلال الجوع ، التى هى في الوقت ذاته أغلال خفية تعجز هذه المردة عن مشاهدتها . وتظل تلك الجموع تعمل وتكدح ، فتتكدس لديه الثروة ، وترداد الأغلال إحكاماً ؛ ويزدادون هم فقراً على فقر ، ومرضاً على مرض .

على أن في العالم قوة تعمل على مقاومة هذا الاستبداد ، يرى فاجنر أنها هى قوة الألوهية . وهكذا يظهر « فوثان Wotan » كبير الآلهة ، ويهبط إلى قاع الرين مع « لوكى Loki » ، إله الكذب والخداع . ويفخر ألبريش أمهما بقوته الهائلة ، فيصف لها العالم بعد أن تكتمل سيطرته عليه : إنه عالم تسوده العبودية ، ويعم فيه الشر والمرض ، ويصبح الظلم أساساً للمجتمع ، ولا يكون هناك من سيد إلا ألبريش نفسه . ولكن فوثان ينجح في اغتصاب الذهب والخاتم منه ، ويعود ألبريش معدماً كما كان . وكما كان لدى ألبريش مَرَدته ، فقد كان لفوثان عمالقته الذين قدّم إليهم الذهب والخاتم لقاء ما أودّه له من الخدمات . ويتنازع العمالقة على الذهب حتى يستقر في يد أحدهم ، وهو « فافنر Fafner » الذى لا يدري ماذا يصنع به ، ويظل ساهراً على حراسته ليل نهار ، دون أن يعرف كيف يستفيد منه . ومثل « فافنر » في العالم كثيرون يضحون بكل راحة لهم ، ويصارعون الآخرين ويحطمونهم ، حتى

يقتنوا ثروات يعجزون فيما بعد عن الانتفاع منها ،
ويصبحون هم أول عبيدها .

على أن فوثان لم يطمئن على نفسه كل الاطمئنان
من ألبيريش : فمن المحتمل أن يحاول هذا استرداد الكنز
واسترجاع سيطرته في أى وقت . ومن جهة أخرى
فقد أخذ فوثان يتأمل نفسه ، فرأى أنه خاضع للقوانين
في كل شيء ، وأنه يفتقر إلى إرادة منفذة تُقدِّم
دون أن تهاب شيئاً . وهكذا أخذ يفكر جدياً في أن
يخلق بطلاً يتخلص من أفكار الإله العميقة ، ولا يتردد في
تنفيذ أى شيء يعتزمه ، ولا يعرف قانوناً سوى الإرادة
والحياة ، ويسير نحو الحقيقة مباشرة ، دون أن ينخدع
بالأكاذيب أو يتقيد بالقوانين . وفي هذا البطل ينحصر
أمل فوثان في توطيد سلطانه ، وتخليص العالم من شرور
ألبيريش وأمثاله .

٢ - الفالكيرات Die Walküre

هكذا استقر عزم فوثان على أن يأتي ببطل يراعه
ويعينه ، غير عالم بأن هذا البطل لو ظهر لكان في
ظهوره القضاء عليه هو ذاته . وهكذا لجأ فوثان إلى
ثمرات حبه ، وهن « الفالكيرات »^(١) ، لينجبن له
البطل الذى يريده . وبذلك خلق فوثان بطلاً هو شقيق
إحدى الفالكيرات ، واسمها « برنهيلده » Brünhilde ،
وهى التى تمثل روح الحقيقة فى الإله . وعندما تساعد
برنهيلده هذا البطل ، يعود فوثان فيتخلى عنه إذ يخشى
على نفسه من إرادته ، وهكذا يموت البطل ، وتفر
برنهيلده هاربة من فوثان . غير أن فوثان لا يستطيع
أن يقتل تلك الروح المنشقة عنه ، لأنها على أية حال
روحه . ولكنه يفكر فى أن يفصل هذه الروح عن

(١) الفالكيرات فى الأساطير النوردية والجرمانية القديمة ، هن
الجنيات اللاقى يخترن القتلى ، ويحمن حول ميادين القتال ليحملن جثث
القتلى إلى العالم العلوى المسمى Valhalla . وكبيرتهن فى هذه
الأساطير هى « برنهيلده » .

الألوهية نهائياً ، ويبعثها فى بطل إنسانى . وإلى أن يظهر
البطل الإنسانى الجديد ، يعمل فوثان على إخفاء برنهيلده
عن العيان ، أى أن الإله ينتظر حتى يحىء البطل الذى
لا يعرف كذباً ولا خداعاً ، وفى خلال ذلك يخبىء
الحقيقة وراء ستار من النار الكاذبة ، التى أضرمها
« لوكى » حول برنهيلده . وقد يكون المعنى الرمضى
الذى يرمى إليه فاجنر من هذا ، هو التلميح إلى أن
النار هى الجحيم الذى يخفى الحقيقة وراءه ، بحيث
لا يصل إلى كشف هذه الحقيقة من وراء نار الخديعة
إلا بطل جسور .

٣ - زيجفريت Siegfried

كان زيجفريت هو البطل المنتظر ، وهو ابن
إحدى الفالكيرات . نشأ نشأة تلقائية خالصة ، لا يعرف
إلا الجراءة والإقدام ، ولا يفهم للثبات على حال واحدة
أى معنى ، وإنما يخضع لأهوائه وإرادته المندفعة ، فهو
« ابن اللحظة » فى كل شيء . وهو الشاب المغامر الذى
يتحدى القدر ، وتنحل كل العقبات أمام قوته الفتية .
وهو لا يخضع إلا للطبيعة التى اطلع على أسرارها وأتقن
لغتها ، ولا يعبأ بماض أو مستقبل ، وإنما يعمل للحاضر
فقط . ففى أفعاله حكمة لا تقدّر أو تحسب مقدماً ،
وإنما تعمل فحسب ، ولكنها على ذلك حكمة تسمو على
عقل فوثان الذى يتصرف فى كل شيء بحذر وحيلة ،
والذى يغلفه إطار سميك من العلم والقانون الصارم .
وهكذا كان زيجفريت شخصية لا تعرف قانوناً ،
فوضوية فى كل شيء . فهو المثل الأعلى لتعاليم الثائر
الفوضوى الأكبر « باكونين » Bakunin ، كما أن
بينه وبين الإنسان الأرقى عند نيتشه شهاً كبيراً .

كان أول عمل لزيجفريت هو قتل « فافنر » ،
حارس الكنز والخاتم ، ثم الاستيلاء على الخاتم .
أما الذهب فلم يعجبه ، ولذلك تركه . وبقي عليه أن
يعرف شيئين سمع عنهما أخيراً ، ولكنه لم يجربهما

من قبل : وهما الخوف والحب . أما الخوف فلم يكن يعرف إلى قلبه سبيلاً ، إذ لم يحس به في أية لحظة من حياته ، حتى في قتاله الأخير مع « فافر » . وأما الحب ، فإنه يطلبه من الطيور ، ويسألها أن تبحث له عن رفيقة ما دام يرى لكل ما في الطبيعة شريكاً ، فينبئه طائر بأن على قمة الجبل فتاة جميلة يحيط بها جدار من النار لا يخترقه إلا بطل ، فيسرع زيجفريت إليها .

ويصل زيجفريت إلى الجبل ؛ وهناك يجد قوتان متنكرا في ثياب سائح ، فيسأله عن الطريق إلى قمة الجبل ، ويطيّل قوتان الحديث معه وهو فرح بروثة ثمرته الجديدة . ولكن زيجفريت لا يريد أن يطيل الحديث مع كهل مثل قوتان ، ويسخر منه ويسهين بقوته ، حتى بعد أن يخلع قوتان ثوب التنكر ويظهر على حقيقته ، ويهدد زيجفريت برمحه الذي كسره به سيف أبيه البطل الأول . ولكن سيف زيجفريت يحطم رمح قوتان ، فلا يجد هذا ما يستطيع أن يمنعه به ، فيقول له : « اصعد ، فليس في وسعي أن أقف في سبيلك ! » ثم يخفى قوتان عن عين زيجفريت إلى الأبد ، ويخلى قوتان مكانة للإنسان البطل .

ويصعد زيجفريت إلى قمة الجبل ، ويحترق ستار اللهب دون خوف ، ودون أن تحمر شعرة واحدة من رأسه . وهكذا يتضح أن ذلك اللهب المحرق الذي طالما حُجبت الحقيقة نتيجةً للخوف منه ، لم يكن إلا وهماً وخيالا كاذباً ، لا يؤذى أحداً . ويصل زيجفريت إلى برنهيلده لينعما معاً بالحب ، ويقدم إليها خاتمته رمزاً لوفائه الأبدى .

٤ — أفول الآلهة Götterdämmerung

في هذه الحلقة الأخيرة من السلسلة الرباعية يسير فاجنر في طريق مخالف تماماً لذلك الذي سار فيه من قبل : إذ يحل التشاؤم لديه محل التفاؤل ، وبعد أن كان طريق الحلقات السابقة يؤدي إلى ظهور الإنسان ومجيئ

عهد الأبطال ، نراه في النهاية يقضى على البطل وعلى الآلهة معاً ، وعلى الحقيقة الممثلة في برنهيلده أيضاً . ويحتل التوازن في الشخصيات إلى حد بعيد : إذ يصبح زيجفريت مخادعاً في بعض الأحيان ، فيحب امرأة أخرى غير برنهيلده ، ويخدع هذه الأخيرة ليستولى منها على الخاتم ، وتصبح برنهيلده امرأة غيوراً تسعى إلى الانتقام من زيجفريت ، ويختفى المعنى الرمزي الذي كانت دائماً تشير إليه ، وفي النهاية يتأمر أعداء زيجفريت على قتله ، ويطعنونه في ظهره ، وهو نقطة الضعف فيه ، فيموت وهو يدرك الخديعة ، ويعود إلى حب برنهيلده قبل موته مباشرة . وتصل برنهيلده لتعرف الحقيقة بدورها ، وتنتحب على البطل ، ثم تدخل في اللهب ، بينما تظهر أمواج الرين ومن خلالها عرائسه الأولى لتأخذ الخاتم من إصبع زيجفريت وتغوص العرائس في الماء ، بينما تبدى في السماء عن بُعد صورة الآلهة وقد احترقت في نيران لوكي ، إله الكذب ، ويسدل الستار على وجه قوتان وهو يتسم في استسلام وسط ألسنة اللهب التي تلتهم مقر الآلهة ، وبُقيضى في نهاية الدراما على الآلهة والأبطال معاً .

الافكار الاجتماعية والفنية في الدراما :

كان هناك ما يقرب من ربع قرن من الزمان بين وقت تأليف الأجزاء الأولى من دراما « خاتم النيلونجن » وبين الانتهاء من الدراما كلها . ولم يكن فاجنر خاملاً في هذه الأثناء ، وإنما كان لإنتاجه مستمرا ، وذهنه لا ينكف عن العمل . غير أن العالم المحيط به هو الذي تغير إلى حد بعيد ، وبالتالي تغيرت نظراته هو إلى الأمور تغيراً أساسياً . فحين بدأ فاجنر تأليفها ، كان ناثراً منفياً ، فقيراً يتكسب من كتابة بعض المقالات الفنية في الصحف ، ومن أعمال أخرى لم تكن في كل الأحوال تتلاءم مع فنان كبير مثله . أما حين بدأ

في تأليف الأجزاء الأخيرة منها ، فكان قد أصبح فناناً مشهوراً ، ينعم من خيرات ملك نصف مجنون ، وضع تحت تصرفه خزائن بلاده ، وكانت ثورة سنة ١٨٤٨ قد انتكست منذ وقت طويل ، ولوعلى نحو مؤقت ، وعاشت شعوب أوروبا فترة تتأهب فيها للوثبة التالية على حكامها الرجعيين . كل هذا التغيير يفسر لنا التفاوت الكبير بين الروح التي بدأ بها فاجنر عمله الكبير هذا ، وتلك التي ختمه بها .

وينبغي أن ننبه القارئ إلى أن فلسفة فاجنر الاجتماعية في هذا العمل - كما في غيره - لم تكن تسير على وتيرة واحدة لسبب بسيط هو أنه لم يكن مفكراً نظرياً من الطراز الأول . وهكذا كان العمل ذاته يقبل شتى التفسيرات ، من أشدها رجعية إلى أكثرها تقدمية ، وكل ما علينا هنا هو أن نأخذ بالتفسير الأرجح ، والأكثر ملاءمة لظروف فاجنر وعصره . ونستطيع أن نقول بوجه عام أن الجزء الأول من الدراما الرباعية كان يعبر في الأساس عن فلسفة اجتماعية ثورية مستمدة من أحداث ثورة سنة ١٨٤٨ . فتلك الدراما ، رغم ما احتوت عليه من آلهة وعماقة ومردة وعرائس بحر وخاتم مسحور وكنز مخبأ ، تنتمي إلى صميم القرن التاسع عشر ، وليست أسطورة غابرة على الإطلاق .

والواقع أنه إذا كان الدور الذي لعبه فاجنر ثورة ١٨٤٨ لم يظهر بوضوح خلال ترجمته الذاتية لحياته ، نتيجة لما حذفه زوجته كوزيما وعدلته في تلك الترجمة ، ولصلته الأخيرة بملك بافاريا وولائه له ، فإن الدراما الرباعية وحدها كفيلة بأن تثبت أن دوره في تلك الثورة كان إيجابياً . ففي ذلك الحين اقترن اسم فاجنر بأسماء كبار ثوار أوروبا ، مثل باكونين وروكل Röckel ، وقيل عنه أنه كان يجلب معه الثورة أينما حل ، وقد سبقته شهرته هذه إلى باريس ، حين

عُرضت فيها « تانهايزر » عام ١٨٦٠ : إذ أن الاختفاق التام الذي لازم هذا العرض كان راجعاً إلى إعزاز كبار الأرستقراطيين الألمان للنظارة من أعضاء نادي « الجوكي » ، وهو من نوادي الأثرياء بباريس . ومما يدل على أن حماسة فاجنر للثورة في تلك الفترة كانت صادقة ، أنه ضحى من أجلها بوظيفة ثابتة في بلاط ملك ساكس ، وتحمل عناء الهرب من وطنه إلى سويسرا حيث عاش في المنفى مدة اثني عشر عاماً . ومن هنا كان في وسع المرء أن يؤكد أن فاجنر لم يكن في - في الأجزاء الأولى من هذا العمل على الأقل - فناناً منقطع الصلة بواقعه ، بل كان مندجاً في حياة عصره إلى أبعد حدود الاندماج .

وتبدت تلك النزعة الثورية في جميع وقائع أجزاء الدراما الأولى ، بل ظهرت واضحة في اسمها ذاته : إذ يعبر ذلك الاسم عن الثورة على الذهب الذي يقيد العالم ويلتف حوله كما يلتف الخاتم حول الإصبع . وفي خلال الدراما يملأ فاجنر الإطار الخارجي المستمد من الأساطير الجرمانية القديمة ، بمحتوى ثوري عنيف ، يروى فيه قصة تلك الخطيئة الثانية الكبرى التي يعاني منها البشر حتى اليوم ، وهي سرقة الذهب .

ولا يكتمل فهم المعنى الرمزي لهذه الدراما إلا إذا فسرنا ما يعنيه فاجنر بشخصياتها المختلفة . فهو حين يتحدث عن العالقة والآلهة والأبطال ، لا يعنى على الإطلاق أنواعاً من الكائنات تختلف عن الإنسان ، بل يرمز بها إلى أنواع مختلفة من الناس . فالعالقة هم العمال الصابرون الذين يكدحون من أجل القليل من المال . والآلهة هم الأذكى الذين يسيطرون على الكنيسة والدولة ، ويفرضون قوانينهم على الجميع . أما الأبطال فيرمزون إلى الإنسان المتحرر من القواعد العاشمة ، والذي لا يقدر إلا ما يضعه لنفسه من القواعد . وهكذا نجد « ألبيريش » يمثل الشر الكامن ، الذي يتخلى عن كل شعور بالحب من أجل الاستحواذ على

المال والسيطرة على العالم بواسطته . ونجد زيجفريت يمثل البطل التلقائي المتحرر ، الذى يسير بوحى من حكمته الفطرية ، ولا يعرف القانون إليه سبيلاً : فهو أشبه بما دعا إليه « باكونين » من التحرر من كل القيود والنظم السياسية والدينية والتشريعية والعلمية ، وهو فى كلمة واحدة فوضوى ساذج . أما فوثان فروح قلقة تتردد بين الأرض والسماء ، يحاول السمو إلى مرتبة القداسة وإن لم ينس أطماعه المادية : فهو خير تعبير عن مأساة الانسان الحديث ، بل هو خلاصة الانسان الحاضر .

على أن هزيمة ثورة ١٨٤٨ قد خلقت فى فاجنر أثراً تشاؤمياً واضحاً : فبعد أن كان يرسم صورة لعالم جديد قريب من متناول أيدينا ، أصبح هذا العالم فى الجزء الأخير من الدراما بعيد المنال عنا ، بل أصبح « فناؤنا » نحن شرطاً لظهوره ، واحترق كل شيء فى نهاية الأمر : الآلهة والأبطال والعالقة معاً . وكان مقتل زيجفريت ، وهو جريمة لا معنى لها ، يرمز إلى الفوضى التى دبت فى العالم ، وهُزمت فيها المثل العليا . بل إن البيريش ذاته — الذى يمكن ، فى عالمنا الحديث ، أن يعد رمزاً لواحد من ملوك الاقتصاد أى من كبار أن الرأسماليين — بعد يتخلى عن الحب ، ويكتسب القوة الكامنة فى الخاتم ، لا ينال من ذلك كله شيء ، بل يلحقه الدمار ، مثلما يلحق الجميع . وهكذا يبدو الأمر فى النهاية كأن فاجنر لا يرى فى العالم إلا صراعاً لا معنى له من أجل القوة والطموح ، ينتهى دائماً بالموت . تلك هى فلسفة فاجنر التشاؤمية الأخيرة ، وهى فلسفة اختفى فيها الأمل الثورى الذى لازمه فى شبابه ، واكتست صورة قاتمة بفضل كتابات شوپنهاور التى كان لها فى فاجنر أكبر الأثر فى تلك الفترة ، وكانت تعبيراً واضحاً عن خمود الشعور بضرورة العدالة الاجتماعية لدى ذلك الفنان الذى أصبح هو ذاته ، فى نظر شعب بأفاربا على الأقل ،

مطهرأ من مظاهر الظلم الاجتماعى الذى يمارسه أصفياء الملوك ورجال حاشيتهم .

ولكن ينبغى هنا أن نحدد القارىء من الوقوع فى خطأ الاعتقاد بأن فاجنر قد خلف تراثاً قيمياً للانسانية بفضل ما احتوت عليه دراما « النيبلونجن » من أفكار أو أشعار . وذلك لأن قيمة تراث فاجنر الكبرى إنما هى فى موسيقاه ، لا فى تفكيره أو شعره . وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى افتقار تفكيره إلى الاتساق ، وإلى العمق أيضاً ، فلنشر هنا إلى ضعف العنصر الشعرى فيه . صحيح أن فاجنر من الموسيقيين القلائل الذين ألقوا الأشعار لأنفسهم ، وأنه يستحق بمعنى معين أن يسمى شاعراً ، غير أنه قطعاً شاعر من نوع متخلف إلى حد بعيد ، وكان من المحال أن يحرز أى قدر من الشهرة لو كان قد اقتصر على كتابة الشعر . وحتى لو نظرنا إلى بناء الدراما للرباعية ذاتها من الوجهة الشعرية ، لوجدناه يفتقر بدوره إلى الاتساق . صحيح أنه أراد من هذه الدراما أن تكون متكاملة ملتزمة الأجزاء ، ولم يكن يتصور أبداً أن يجيء اليوم الذى تُقطع فيه إلى أربعة أجزاء منفصلة ، تُعزف كل منها دون الأخريات ، أو يُقطع فيها الجزء الواحد وتُفصل منه أقسام ، وتُختصر أو تركّز . كل هذا يُعد كفراً من وجهة نظر فاجنر ذاته ، ولكنه يحدث اليوم بالفعل ؛ وحدوثه يدل على أن الذوق الفنى الحالى لم يعد يشاركه رأيه فى القيمة الشعرية لأعماله ، ولم يعد يعبأ إلا بقيمته الموسيقية ، لا باتساق الأفكار الشعرية . وتسلسلها . والواقع أن المرء لو تتبع بدقة أشعار فاجنر مع موسيقاه — وتتبع أشعاره ليس بالأمر الهين ، وليس بالعمل الطريف أيضاً ! — لما وجد الشعر والموسيقى يسيران معاً فى كل الأحوال وكأنهما مصبوبان فى قالب واحد ، ولوجد فى أحيان غير قليلة تفاوتاً واضحاً بين الموسيقى وبين الكلمات المعبرة عنها . ولنصف إلى ذلك أن فى الدراما عناصر

أخرى تغنى في بعض الأحيان عن الشعر : فالإخراج المسرحي ، وتصميم المناظر - وهو أمر كان فاجر عبقرياً فيه دون شك - كثيراً ما كان يُغنى عن الشعر ، لأن حركات الممثلين والمناظر المحيطة بها كانت كافية للدلالة على المقصود ، بحيث كانت مهمة الشعر في مثل هذه الحالات تقتصر على تكرار التعبير عن أمور يستطيع المرء أن يراها بعينه المجردة . وأخيراً ، ففي شعره أجزاء تستعصى تماماً على التلحين ولولا أن مؤلفها هو ذاته الذى أوجد لها لحنها ، لكان الأرجح أن يعجز أى موسيقى آخر عن الاتيان بألحان لها ، وخاصة تلك الأجزاء التى تتناول موضوعات تدخل في صميم السياسة أو الاقتصاد !

وإذن ففاجنر لم يساهم في تراث الإنسانية ، كما قلنا ، بفلسفته التليفقية ، ولا بأشعاره ، وإنما ساهم في هذا التراث بانتاج موسيقى رائع ، وبنظريات جديدة في الفن الموسيقى طبقها عملياً في هذا الإنتاج ، الذى كانت قمته دون شك هى الدراما الرباعية « خاتم النيلونجن » . وتلك هى القيمة الحقيقية لهذا العمل : أعنى كونه تطبيقاً عملياً ، على أوسع نطاق ، لمذهب تجديدى ضخم في الموسيقى ، لا كونه يتضمن فلسفة أو أشعاراً معينة .

في درامات فاجنر طُبِقَ لأول مرة نظام «اللحن المميز Leitmotiv» ، الذى يكون فيه لكل فكرة ، أو لكل شخصية ، أو لكل شعور أو موقف خاص ، لحن يعبر عنه ، ويتكرر كلما تكرر الأول . فما الذى أدخله فاجنر من التجديد بهذا النظام ؟ لا جدال في أن هذا النظام يبعث في الدراما الموسيقية وحدة واتساقاً تسود العمل الفنى من بدايته إلى نهايته . فهنا يدخل إلى جانب الموسيقى والشعر عنصر يمكننا أن نسميه تجاوزاً بالعنصر « المنطقي » ، أعنى ذلك الذى يضمن الاتساق والوحدة لكل شخصية ولكل موقف في الدراما ،

ويجعل من « العقل » أداة تشترك في تذوق العمل الفنى إلى جانب العاطفة أو الشعور . وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا العمل الفنى ينتقل إلى المجال « الباطن » في النفس البشرية ، إذ أنه في الوقت الذى قد لا تكون للكلمات أو المناظر الخارجية فيه أية دلالة باطنة ، تستطيع الموسيقى التى تعزف لحناً مميزاً معيناً ، وليكن لحن « الحب » مثلاً ، أن تبعث في نفوسنا هذا المعنى الباطن ، دون أن يتغير في الظروف الخارجية أى شئ . في هذا كله كانت الدراما عند فاجنر تمثل تجديداً هائلاً بالنسبة إلى النمط الإيطالى للأوبرا ، الذى كان الغناء فيه يرتبط بالموسيقى على نحو مخالف تماماً : إذ أن الأوبرا بمعناها الإيطالى مجموعة من العناصر المفككة التى تفتقر إلى الوحدة والاتساق ، والتى يمكن أن يفهم كل منها بمعزل عن الآخرين ، فالأوبرا الواحدة ، في واقع الأمر ، مجموعة من الأعمال الفنية التى ترتبط فيما بينها ارتباطاً يتفاوت سطحية ، ولا يمكن أن تعد تركيباً واحداً متكاملًا مثل درامات فاجنر . وهى أيضاً « خارجية » إلى حد بعيد ، أى أن حوادثها تدور في عالم الأشياء المحيطة بنا أكثر مما تدور في عالم النفس الباطنة . وهكذا فإن التجديد الذى أدخله فاجنر كان حاسماً في هذا المجال .

وقد أحصى بعض الباحثين ، في دراما « خاتم النيلونجن » ، حوالى سبعين لحناً مميزاً ، تُتخذ قوالب أو لبنات لبناء النسيج الدرامى الكامل . غير أن الألحان الهامة فيها تصل إلى حوالى ثلاثين فقط ، أما الأخرى فلا تتكرر بالقدر الذى يبرر النظر إليها على أنها « مميزة » . وهكذا يشعرا فاجنر منذ البداية بأننا إزاء تركيب منهجى منظم ، تكون فيه للألحان الموسيقية الرئيسية أهمية مزدوجة : فهى من جهة تمثل خيوطاً وظيفتها نسج موضوع الدراما ، وهى من جهة أخرى عناصر موسيقية لها أهميتها الكامنة في ذاتها . واللحن المميز الواحد هو جزء موسيقى صغير يشير إلى شخص أو

معروفة لدى جميع الموسيقيين السابقين ، وكثير منهم كان يستخدمها بمعنى درامى ، ولكن أحداً منهم لم يستخدم هذه الطريقة بتلك الدقة المطلقة التى استخدمها بها فاجنر . فالمعنى عنده هو الأساس الأول ، ومنه ينتقل إلى موضوع موسيقى يرمز إليه ، ومن الموضوع الموسيقى تتحدد طبيعة الأجزاء الغنائية . ولما كان من الضروري أن يكون الكلام مفهوماً ، فقد قلت عند فاجنر ظاهرة الغناء الجماعى إلى حد بعيد ، ولا تكاد توجد فى حلقات « خاتم النييلونجن » الأربعة سوى حالتين لغناء المجموعة : الأولى هى غناء « بنات الرين » فى الحلقة الأولى وغناء مجموعة الرجال فى « أفول الآلهة » .

أما على المسرح ذاته فإن الشخصيات تكتسب برداء الأبطال وتسلك مسلكتهم . وهم لا يمثلون آلهة وآلهات فحسب ، بل يمثلون أيضاً عمالقة وأقزاماً وسحرة وشياطين وبعض أنواع الحيوانات الأسطورية ، وهؤلاء جميعاً قد يمثلون مبادئ مثلاً يمثلون أشخاصاً ، أو يصورون عواطف إنسانية معينة إلى جانب تصويرهم لأنفسهم : فبرونيلده تمثل مصدر السرور فى حياة زيجفريت إلى جانب تمثيلها لشخصيتها الخاصة ، ولها فى كل حالة لحن مميز مختلف .

فاذا انتقلنا إلى خصائص « الغناء » فى الدراما الرباعية فسنجدها بدورها تختلف كثيراً عن الغناء فى الأوبرا المألوفة . فالغناء كما قلنا فردى فى الأغلب ، ولما كانت الكلمات تلعب فيه دوراً هاماً ، فقد وجب على المغنى أن يسمع صوته بوضوح ، على أن الأوركسترا عند فاجنر ممثلة هى الأخرى بالآلات ، ولا سيما آلات النفخ والآلات النحاسية ذات الأصوات العالية ، وهكذا يكون على المغنى أن يصارع مع الآلات الموسيقية من أجل إبلاغ رسالته إلى المستمعين ، وكثيراً ما يخفق فى ذلك . ولنصف إلى ذلك أن الطول الأصلى لكل حلقة من حلقات « خاتم النييلونجن » يتراوح ما بين

فكرة أو موضوع . وكثيراً ما نجد أفكاراً مجردة غاية التجريد ، تعبر عنها ألحان مميزة ، كالشعور بخيبة الأمل ، أو بإحباط الرغبة مثلاً ، وهذه بطبيعة الحال أفكار لا تدعى الموسيقى المألوفة لنفسها القدرة على تصويرها . ومع ذلك لا يمكن القول بوجود ارتباط « فى المعنى » بين اللحن المميز وبين الموضوع أو الفكرة التى يشير إليها — باستثناء حالات تصويرية قليلة ، كأغنية الطائر أو ارتفاع السنة للهب — وإنما هو رمز يشير إلى ذلك الموضوع فحسب . وهو فى ذلك أشبه بالرموز اللغوية : إذ لا يستطيع أحد أن يقول بوجود ارتباط أساسى بين لفظ « البرتقالة » وبين الفاكهة التى تأكلها ، وكان من الممكن أن يحل أى لفظ آخر محل ذلك الذى اخترناه واصطلحنا عليه ، كما هى الحال فى الألفاظ التى تدل على نفس هذا المعنى فى اللغات الأخرى . وبعبارة أخرى ، ففى معظم الأحيان — فيما عدا الحالات التصويرية المباشرة — لا يستطيع المرء أن يستدل من اللحن على معناه الذى يشير إليه ، وعليه فى هذه الحالة أن « يحفظ » الألحان المميزة التى يربطها بمدلولاتها ، مثلاً يفعل عندما يتعلم لغة جديدة . وقد يرى المرء فى ذلك نقصاً ، ولكن هذه الصفة هى التى أتاحت بالفعل للألحان المميزة أن تكون أداة ذات إمكانيات هائلة فى التعبير الفنى : إذ أن الفكرة تقبل تطبيقات هائلة لا حدود لها . وما أشبهها فى ذلك بمجموعة البديهيّات والمصادر الأساسية فى هندسة « إقليدس » ، إذ تقبل هذه التجمع على أنحاء شتى ، تتكون منها على الدوام نظريات جديدة ونتائج لم تكن معروفة من قبل . وهكذا تكون الدراما الموسيقية أشبه بنسق من البناء الهندسى السيمفونى الذى هو متكامل من جهة ، ولكنه حافل بإمكانيات التوسع والتطور من جهة أخرى .

وهنا يكمن التجديد الأساسى الذى أتى به فاجنر : فقد كانت طريقة الموضوعات الرئيسية المتكررة

خمس وست ساعات ، والمفروض - حسب رأى فاجنر ذاته - أن يؤدي العمل كله في أربع ليال متتابعات . وهذا يقتضى من المغنى « بطولة » لا تقل عن تلك التى يصورها فى غنائه . هذا إلى جانب صعوبة الأسلوب الغنائى ، أسلوب « اللحن المتصل » ، الذى يقتضى براعة وقوة خاصة فى الأداء تزيد كثيراً على ما تقتضيه الألحان المحددة المعالم فى الأوبرا العادية .

أثر إنتاج فاجنر فى التراث الأوروبى

كانت أولى صفات إنتاج فاجنر ، التى جعلت له تأثيراً كبيراً فى الفن والفكر الأوروبى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، هى تعدد الأوجه التى يمكن أن يفهم منها : ففى دراما مثل « خاتم النيبلونج » ، باطارها الأسطورى الرمزى ، يستطيع أصحاب أشد الاتجاهات تبايناً أن يجدوا فيها ما يرضيهم . ففى إرضاء للثورى المتطرف ، وفى إرضاء للمحافظ وللمتدين المتمسك ، وفى ما يروق صاحب النزعة القومية المتعصبة ، وما يعجب صاحب النزعة العالمية الشاملة . ولكن الأمر المؤكد أن أنصار فاجنر من « المتحررين » كانوا أكثر من أنصاره من « المحافظين » وهذا أمر غريب حقاً إذا رجعنا بأذهاننا إلى مواقفه الأخيرة ، كعلاقته بملك بافاريا ، ثم تربيته إلى ساسة بروسيا مثل بسمارك ، ومساعدته للاتومية الألمانية العدوانية فى مبدأ ظهورها .

ولقد كان زمام التجديد فى الفن والفكر بيد الحركة « الرمزية » فى ذلك الحين ، وكان معظم الرمزيين أنصاراً متحمسين لفاجنر . ولم يكن السبب الوحيد لذلك التحمس هو التشابه الواضح بين منهج فاجنر « الرمزى » فى دراماته ، ولا سيما خاتم نيبلونج ، وبين الأسلوب الرمزى . إذ يبدو أن فاجنر ، بحركته التجديدية فى الفن ، قد بعث فى هؤلاء الفنانين آمالاً عريضة : فيها هوذا فنان يصعب فهمه ، خالف القواعد

المألوفة كلها ، ومع ذلك فقد « نجح » ، واتخذ أحد الملوك أستاذاً فنانياً له ، كما اتخذ شعب كامل رمزاً لروحه ، وشيدت مدينة لتحقيق آرائه الخاصة فى الفن - كل ذلك كان كفيلاً بإثارة حساسة جيل من الفنانين المحددين الذين يتعطشون إلى النجاح والشهرة ، وإلى تقدير العالم لهم .

ولقد بدأ الإعجاب بفاجنر ، فى إنجلترا المحافظة ، على يد أنصار الفن الرمزى فيها ، ولكن سرعان ما اتسع نطاقه : فكان من أشد المعجبين به ، الشاعر « سوينبرن » و « جورج مور » ، وتألفت جمعية فاجنرية متفرعة عن « جمعية فاجنر العالمية » ، وأصبحت لها صحيفة تحمل اسم « المعلم The Meister » ، أشرف على تحريرها أشتون إليس Ashton Ellis ، الذى تولى مهمة ترجمة ونشر كل كتابات فاجنر المنشورة باللغة الإنجليزية . وانضم أنصار الفكر التقدمى ، وأصحاب الاتجاهات الواقعية والطبيعية فى الأدب ، وعلى رأسهم هاردي ، إلى قائمة الفاجنريين . ثم أعلن جورج برنارد شو أنه فاجنرى فى الوقت الذى أصبح فيه أقوى ناقد موسيقى فى بلاده ، حتى أنه أراد أن تنشر الجمعية القايية الاشتراكية ، ضمن مطبوعاتها ، كتاب « الفن والثورة » لفاجنر ، ولكنه لم ينجح فى إقناع زملائه بذلك . وعندما بلغ التحمس لفاجنر فى إنجلترا حد التطرف ، اضطر شو نفسه إلى تحذير مواطنيه من الإفراط ، ومن « عبادة فاجنر » ، وحاول فى خلال ذلك أن يؤكد التفسير الاشتراكي لتفكير فاجنر ، وذلك فى كتابه « الفاجنرى الكامل The Perfect Wagnerian » وذلك حتى يخفف من هالة القداسة التى أحاطت باسم هذا الفنان .

وفى فرنسا كان الإعجاب بفاجنر يتركز أساساً فى أوساط المهتمين بفلسفة الفن وعلم الجمال . وكان على رأسهم الشاعر الكبير « بودلير » والكاتبة « جوديت جوتييه » (التى كانت لها مع فاجنر قصة حب قصيرة

في وقت كان فيه الفنان كهلا وكانت هي فيه فتاة صغيرة) . وأسس الشعراء والكتاب الرمزيون ، في فرنسا أيضاً ، «الحملة الفاجنرية» La revue wagnérienne التي دامت ثلاث سنوات فقط ، وكان يشرف على تحريرها «إدوار ديجاردان Edouard Dujardin» ، وكان يكتب على صفحاتها المفكر المشهور بالتعصب للجنس الجرمانى الآرى ، هيوستون تشمبرلين Houston Stewart Chamberlain . ولكن تأثير فاجنر في الحركات الأدبية كان أقوى من ذلك ، إذ اعترف بفضلله عدد كبير من أشهر الشعراء الفرنسيين ، مثل «فرلين» ، و «ملارميه» و «بول فاليرى» ، و «بول كلوديل» . ولقد أشاد بتمجيد فاجنر كتاب مشهورون مثل «رومان رولان» و «هنرى كشتنجر» أما في ميدان الموسيقى الفرنسية ، فقد اعترف بتأثيره «سيزار فرانك» و «سان سانس» و «فنان داندى» وذلك في مراحل معينة من تطورهم على الأقل .

ومن الطبيعى أن يكون تأثير فاجنر في الفن والفكر الألماني أعظم . فهنا أيضاً نجد مجلة تصدر لنشر آراء فاجنر ، كانت هي في الواقع الأصل الذى تفرعت عنه المجلات الأخرى ، وهى «صحائف بايروت» Bayreuther Blätter . وكان تأثير فاجنر في ألمانيا مقترناً بعنصر آخر ، هو القومية المتعصبة ، وهكذا كانت الحملة تتضمن دفاعاً عن العنصرية وعن «الجرمانية» إلى جانب دفاعها عن نظريات فاجنر في الموسيقى والفن بوجه عام . وكان مما شجع على هذا الاتجاه ، أن تزايد شهرة فاجنر قد اقترن بتزايد قوة الأمة الألمانية وتحقيق وحدتها ، ثم إحرازها انتصارات حاسمة في الميدان العسكرى . وهكذا انقسم رأى العام الفنى هناك إلى معسكرين ، أحدهما يضم أنصار فاجنر والآخر أنصار «برامز» ، وهو انقسام يعكس في حقيقة الأمر آراء سياسية إلى جانب الاختلافات في المذاهب الفنية : إذ كان أنصار برامز هم الذين يعارضون روح التعصب

الضيق الأفق ، ومن هنا لم يكن لهم أمل كبير في النجاح أو الوقوف في وجه الزحف الجارف للأفكار التوسعية المتعصبة .

وليس هنا مجال البحث في تلك العلاقة الحاسمة التي ربطت فاجنر ، فكرياً ، بواحد من أعظم المفكرين الألمان في القرن التاسع عشر ، وهو نيتشه ، ثم فرقت بينهما فيما بعد ، ولكن يكفينا أن نقول إن شخصية فاجنر ظلت على الدوام تلعب دوراً أساسياً في تفكير نيتشه ، ولم يكن دورها السلبي أيام انفصالها بأقل من دورها الإيجابى أيام اتصالها .

ولم يكن نيتشه ، على أية حال ، هو المفكر الوحيد المشهور الذى انقلب على فاجنر وثار عليه ، فقد ظهرت ، في نفس الوقت الذى كانت فيه «عبادة فاجنر» تكتسح أوروبا ، اتجاهات ناقدة متعددة ، منها ما ينتمى إلى مجال الأدب والفكر عامة ، ومنها ما ينتمى إلى مجال الموسيقى . وسوف نكتفى هنا بالإشارة إلى حالتين مشهورتين لمفكرين شنوا حملة شعواء على فاجنر ، وعلى «خاتم النبلونج» بوجه خاص . فالشاعر والفنان والمفكر الإنجليزى «وليام موريس» ، قد ثار على فاجنر ، ولا سيما بعد قراءته لهذه الدراما الرباعية . ذلك لأنه كان يعرف الأسطورة الأصلية التى بنيت عليها الدراما ، ورأى أن تحوير فاجنر لها لم يكن تعديلاً فحسب ، بل كان تشويهاً لطابعها الأصلي . صحيح أن التصرف والتغير مباح للشاعر ، ولا سيما إذا كان الأمر متعلقاً بنقل أسطورة قديمة إلى جو حديث أشد تعقيداً من جوها الأصلي بكثير ، ولكن موريس لم يغتفر لفاجنر ما رأى أنه قضاء على المحتوى الدرامى الإنسانى في الأسطورة الأصلية ، وتحويلها إلى مناقشات مملة ، ضاعت فيها معالم الشخصيات الأصلية للأسطورة وفقدت كل دلالة لها .

على أن أعنف نقد وجهه إلى فاجنر ، كان من

جانب الكاتب والروائي الروسى الأشهر تولستوى .
ففى كتابه الصغير « ما الفن ؟ » خصص فصلاً مشهوراً
لنقد فاجنر ، حلل فيه « خاتم النبيلونجن » تحليلاً سخر فيه
من طابعها الملل المطرد ، ومن تفاهة المشاعر الإنسانية
التي تبدى فيها ، وحطم ما تدعيه لنفسها من أنها فن
أخلاقى يعرض المشكلات الإنسانية فى قالب أسطورى
لم تفسده المدنية : إذ أن هذا العمل ، فى رأى تولستوى
مفرط فى مدنيته ، ومعقد أكثر مما ينبغى ، وطابعه
مصطنع فى أساسه . أما ادعاء الشعبية فهو أبعد الادعاءات
عن الحقيقة ، إذ أن فن فاجنر أرسقراطى لا يمكن أن
يلقى استجابة تلقائية من كتل شعبية كبيرة .

والأمر المؤكد هو أن نقد تولستوى الأخير ، على
الأقل ، كان له ما يبرره تماماً : فن الأمور التي لم
يصعب على النقاد الموسيقيين ملاحظتها ، أن أعمال فاجنر
الناضجة ، ولا سيما « خاتم النبيلونجن » ، قد خلت تماماً
من الألحان الشعبية التي كان يتهوفن نفسه يلجأ إليها فى
كثير من الأحيان ليتخذها أساساً لبنائه الموسيقى — هذا

على الرغم من ادعاء فاجنر أن فنه ليس مجرد وسيلة
للاستمتاع فحسب ، وإنما هو أداة لتحقيق نهضة شاملة
للإنسان الحديث .

ولقد كان ثقل المدرسة الروسية فى الموسيقى
بأسس الفن الشعبى هو الذى جعلها أسرع المدارس إلى
التحرر من تأثير فاجنر . وكانت الشهرة التي أحرزها
فنانون مثل موسورسكى وبورودين وريمسكى
كورساكوف ، الذين كانت موسيقاهم تسير فى الاتجاه
المضاد تماماً لاتجاه « الدراما الموسيقية » الفاجنرية ،
وتعتمد على البساطة وتستلهم الروح الشعبية على الدوام
— كان ذلك دليلاً على أن هناك سبلاً أخرى ناجحة
للفن الموسيقى الحديث غير ذلك السبيل الذى انتهجه
فاجنر . ومع ذلك فقد كانت صعوبة الكفاح الذى
اضطر هؤلاء الموسيقيون ، وغيرهم ، إلى خوضه فى
سبيل تأكيد طريقتهم المستقلة ، دليلاً على مدى القوة
التي سيطر بها أسلوب فاجنر الجديد على النفوس فى فترة
حاسمة من تاريخ الفن العالمى .

